

Entretien avec Luc et Jean-Pierre Dardenne

Philippe Elhem

Number 98-99, Fall 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25021ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Elhem, P. (1999). Entretien avec Luc et Jean-Pierre Dardenne. *24 images*, (98-99), 52-56.

Rosetta

ENTRETIEN AVEC

LUC ET JEAN-PIERRE DARDENNE

PROPOS RECUEILLIS PAR PHILIPPE ELHEM

Révélés internationalement par *La promesse* en 1996, les frères Dardenne ont sans doute décroché la plus grosse timbale de leur vie de cinéastes avec *Rosetta*, Palme d'or à l'unanimité, mais aussi à la surprise générale, du dernier Festival de Cannes, à laquelle s'est ajouté le Prix d'interprétation féminine reçu, *ex æquo*, par la jeune et formidable Émilie Dequenne. Sans vouloir jouer sur les mots, la Palme d'or décernée à un film au budget aussi réduit¹ et traitant d'un sujet aussi radical, est un véritable tremblement de terre, en ce sens qu'elle ouvre des perspectives inattendues à ce cinéma «pauvre» et réputé difficile auquel le système d'exploitation offre de moins en moins de salles, donc de visibilité. L'entretien que nous avons eu avec Luc et Jean-Pierre Dardenne a été, toutefois, bien éloigné de ces considérations, tournant surtout autour des questions que soulève leur film, qu'elles soient sociales, morales ou cinématographiques.

24 IMAGES: *Il me semble que vous étiez plus émus lorsque l'on a décerné le Prix d'interprétation à Émilie Dequenne que lors de la remise de la Palme d'or. Comme si vous aviez déjà épuisé tout votre potentiel d'émotion...*

LUC DARDENNE: On n'était pas un peu émus? Si, quand même. En fait on nous avait dit officiellement dans la journée que nous devions nous attendre à «quelque chose» mais on ne savait pas quoi. On s'est mis à penser au Prix de la mise en scène et on a préparé un petit laïus en conséquence. On avait décidé de demander à Émilie de nous rejoindre sur scène de façon à rendre hommage à son travail qui a été loin d'être très facile. Mais comme ça ne s'est pas passé du tout comme nous l'avions imaginé, on a été un peu pris de court. Peut-être que si nous avons été aussi émus par le Prix d'interprétation d'Émilie, c'est parce que ça faisait un an jour pour jour qu'on l'avait choisie pour être Rosetta. De la voir monter sur scène dans sa belle robe blanche et de la sentir si bouleversée augmentait notre émotion. De toute façon, quand tu es réalisateur, il n'y a peut-être rien de plus beau que de voir ta comédienne ou ton comédien être distingué. Surtout comme ici, lorsque le film c'est l'actrice...

Qu'avez-vous pensé des polémiques soulevées par le palmarès, notamment au sujet des prix d'interprétation?

JEAN-PIERRE DARDENNE: À partir du moment où il y a compétition et jury, n'importe quel film, n'importe quel acteur peuvent être récompensés. C'est ça la règle du jeu, non? Alors, pour moi, toutes les polémiques autour du palmarès sont stériles et ne font pas honneur à leurs auteurs.

L.D.: La polémique a essentiellement tourné autour des acteurs. Et là, je trouve lamentable de déclarer, comme certains l'ont fait, qu'un acteur n'a pas à recevoir un prix d'interprétation s'il n'est pas professionnel. On juge une interprétation à un moment et dans un film donné. Ce n'est pas une récompense décernée pour l'ensemble d'une carrière et basée sur la notoriété du comédien, il me semble.

J.-P.D.: Cette distinction entre professionnel et amateur est d'une stupidité sans nom. Quand on a choisi Émilie, quand elle a signé son contrat, elle est devenue professionnelle comme n'importe quelle autre comédienne. Il me semble par ailleurs qu'on a déjà décerné des prix d'interprétation à des acteurs et des actrices «professionnels», qui ont disparu ou n'ont plus rien fait de très probant par la suite. Donc cette polémique est malveillante, gratuite et stérile.

L.D.: De toute façon maintenant, il semblerait que les règles qui régissent les prix vont être modifiées. Ce sera la deuxième fois depuis que Polanski avait donné le Prix de la mise en scène puis la Palme d'or au même film il y a quelques années.



Émilie Dequenne dans *Rosetta*.



Émilie Dequenne dirigée par Luc et Jean-Pierre Dardenne, sur le tournage de *Rosetta*.

À Barton Fink des frères Coen...

L.D.: Eh bien, il aura fallu encore deux frères pour faire changer le règlement...

Que s'est-il passé dans votre cinéma après *Je pense à vous*? Pourquoi cette rupture?

L.D.: Pour répondre brièvement, disons que nous avons fait *Je pense à vous* en ayant peur. On entrait dans un milieu qu'on ne connaissait pas vraiment, qui poursuivait des enjeux qui nous échappaient. On a manqué de discernement. Après, on s'est dit: «plus jamais». Je pense que quand on a écrit *La promesse*, le jeune âge du personnage principal a été déterminant, nous empêchant de nous diriger vers un acteur professionnel. C'est lui, sa découverte, qui nous a fait croire qu'on pouvait faire un cinéma différent. Il y avait aussi quelque chose d'excitant, en tant que cinéastes, à travailler avec un corps, un visage inconnu. Comme on ne voulait pas non plus utiliser des acteurs chevronnés dans les autres rôles, de fait, ça a changé radicalement notre approche du cinéma de fiction... Il faut savoir que pour *Rosetta*, on a eu des propositions d'actrices confirmées, plus âgées que le rôle mais qui auraient très bien pu faire croire qu'elles avaient dix-sept ans et interpréter le personnage. Pourtant, comme dans *La promesse*, on voulait prendre une inconnue, quelqu'un qui n'avait jamais été filmé. Finalement, il nous a fallu faire l'expérience d'un cinéma ancré dans le «système» pour s'apercevoir que ça ne nous correspondait pas du tout. Profondément, on le savait. On s'est juste illusionnés l'espace de ce film.

Votre façon d'aborder l'écriture du scénario de *La promesse* a-t-elle été différente de la façon dont vous aviez travaillé sur *Je pense à vous*?

J-P.D.: C'est incomparable. Avec *Je pense à vous*, c'était la première fois qu'on abordait une fiction que nous devions entièrement inventer. Ensuite, on avait un lourd problème qui nous pesait sur les épaules à l'époque et qui s'appelait «la crise de la sidérurgie wallonne». De plus, nous nous trouvions dans «l'obli-

gation» (disons ça comme ça) de travailler avec un scénariste confirmé², lequel possédait un poids et un passé que nous n'avions pas. Bref, nous nous sommes trouvés engagés dans un processus de production qui ne nous correspondait pas du tout mais que nous avions accepté. Quand on a abordé *La promesse*, d'abord nous n'étions que tous les deux pour écrire le scénario, ensuite, pour ce film, nous ne sommes pas partis d'un sujet mais d'un personnage. Tout le reste en a découlé. Parce que tu ne peux pas éprouver de désir pour un sujet...

Comment s'est passée la genèse de *Rosetta*? La reconnaissance critique et même publique de *La promesse* ne vous a-t-elle pas rendu la tâche plus difficile?

L.D.: Non, à part le fait que l'on a dû accompagner partout ou presque le film en Belgique (et en France), aller dans des petites salles, des prisons même, répondre à des questions, donner des interviews, se rendre dans les pays où *La promesse* était distribué. Je dirais qu'on a été fort occupés pendant quelque temps. À ce moment-là, on n'avait pas encore d'idée. Tout ce que l'on savait, c'est qu'on voulait une histoire qui tourne autour d'une femme. Une façon de contrebalancer *La promesse* où le personnage principal était un garçon. Ce n'était pas la seule raison, mais ça en faisait partie car on n'avait jamais vraiment filmé de femme jusque-là. Peu à peu on a trouvé le personnage et la situation...

Quelle différence existe-t-il selon vous entre *La promesse* et *Rosetta*?

L.D.: On a supprimé l'intrigue au maximum. C'est-à-dire que dans *La promesse*, on construisait beaucoup autour du personnage

de l'adolescent qui était pris comme dans une toile d'araignée. Ici on a essayé (ç'a été long comme processus) de ne jamais revenir vers *Rosetta* avec le regard d'un autre personnage qui la transformerait. On a même souvent modifié le scénario au tournage pour éviter ça. On voulait qu'il n'y ait rien entre son regard et le nôtre. On avait par exemple un personnage d'assistant social qui faisait avancer certaines choses sur le papier et puis on s'est dit: «On s'en fout». On a été obligé de remercier l'acteur parce qu'on avait déjà tourné une scène avec lui mais on n'en avait plus besoin. On ne voulait avoir affaire qu'au personnage d'Émilie et à son obsession qui allait grandissant. Plus on avançait et plus on élaguait dans le scénario. Émilie, en tant que personne, a été cruciale à ce point de vue. Elle nous a fait croire à des choses qui nous ont fait penser qu'on pouvait simplifier toujours un peu plus le scénario. Après deux ou trois semaines de tournage, c'était devenu évident. Ce n'est pas qu'elle nous ait fait des propositions par rapport au personnage. Au contraire, il n'y avait pas plus docile qu'elle comme actrice. Mais c'est par la qualité de son jeu qu'elle nous a imposé cette idée qu'il ne devait y avoir rien entre elle et la caméra. Par exemple l'idée de tourner la scène de la baraque à gaufres dans la continuité, un plan qui dure neuf minutes, est née de l'aisance qu'elle a montrée immédiatement dans sa façon de manipuler les objets autour d'elle. Pourtant elle n'avait jamais fait ça de sa vie.

J.-P.D.: Dans *La promesse*, il y a un dilemme dans lequel Igor était pris: «Je trahis ou je ne trahis pas? Je reste fidèle à mon père ou à la promesse que j'ai faite?» Et puis il y a la présence de la femme qui lui rappelle tout le temps l'engagement qu'il a pris face au mari mourant. Donc, Igor est perpétuellement tiraillé. Tandis que Rosetta, non. Elle est uniquement menée par son obsession. Ne le cachons pas: le film est monomaniac. La majeure partie de *Rosetta* fonctionne autour d'elle et de ses gestes. Ce qui n'était pas le cas avec Igor où le drame du personnage restait plus cérébral...

Lorsque vous avez trouvé le sujet de Rosetta, quelle était l'idée qui dominait?

J.-P.D.: Le désir de faire un film qui avancerait grâce à une seule personne, une jeune femme. Et comment le faire de façon que le spectateur y trouve sa place? Que ce ne soit pas uniquement un truc entre elle et nous. Question qu'on ne s'est jamais posée pour *La promesse* simplement parce que dans *Rosetta* nous allions vers un dépouillement radical qui s'est confirmé au tournage. On a écrit au total neuf versions du scénario. Et chaque fois, on éliminait un peu plus ce qui relevait de l'intrigue.

L.D.: On a essayé d'enlever toutes les scènes utilitaires pour que le spectateur n'ait qu'une question en tête («Que va-t-elle faire? Est-elle capable de tuer? Oui? Non?») et que tout au bord du cadre, il existe une possibilité de s'en sortir (celle que représente Riquet) sans que l'on sache si elle a le désir de la saisir, et que cela devienne une forme de suspense en soi.

La promesse posait un problème moral au personnage principal. Rosetta, elle, n'a que des problèmes de survie. Son rêve, ce n'est pas d'être une «bonne personne» mais d'avoir «une vie normale». Et elle est prête à tuer pour ça...



Le patron (Olivier Gourmet) et Rosetta (Émilie Dequenne).

L.D.: Dans une version du scénario, elle laissait Riquet se noyer et puis on a trouvé ça trop démonstratif.

Cette scène était-elle seulement écrite ou l'avez-vous tournée?

L.D.: Non, non, on l'a tournée. On a essayé plein de choses en se disant que c'était une possibilité...

J.-P.D.: On a aussi filmé sa mort mais on a trouvé que c'était trop facile de faire mourir un personnage.

La scène de la noyade de Riquet constitue le moment crucial du film, il me semble, car c'est la première fois que Rosetta fait quelque chose qui va contre sa nature: elle ment sur ses intentions en faisant même semblant de glisser dans sa bête de montrer qu'elle veut le sauver...

L.D.: En fait, Émilie a vraiment glissé à ce moment-là... Je trouve qu'à cet instant, elle rejoint le personnage d'Igor dans ce qu'il avait d'enfantin. C'est là que l'on réalise que l'on a affaire à quelqu'un qui est encore très jeune. Parce que pour le reste c'est une femme, même si elle essaie de cacher son corps sous des vêtements difformes.

Si Igor est resté le fils de son père jusqu'à un certain point, Rosetta est d'un bout à l'autre la mère de la sienne. Les responsabilités qui pèsent sur elle, pour être d'une autre nature que celles de l'adolescent de La promesse, n'en sont pas moins écrasantes...

L.D.: C'est vrai. Quand elle travaille chez Olivier Gourmet, on a un peu l'impression qu'il lui transmet un savoir qui la calme, qui la rassure. Dans la scène de la rencontre entre les deux personnages, on a simplement dit à Olivier: «Comporte-toi comme si tu étais son père».

La situation sociale, telle qu'elle existe aujourd'hui dans nos sociétés pour une frange de plus en plus importante de la population, conduit-elle directement à des attitudes extrêmes comme celle de Rosetta ou bien, à votre avis, celle-ci constitue-t-elle une exception?

J.-P.D.: Il est incontestable qu'il y a de plus en plus de gens rejetés hors de la société et qui n'y rentreront plus jamais. Mais généralement, ils réagissent différemment de Rosetta. Lorsqu'ils



Riquet (Fabrizio Rongione) et Rosetta.

agissent sous le coup du désespoir ou de la colère, aujourd'hui c'est à eux-mêmes qu'ils s'en prennent, pas aux autres. C'est à leur propre maison qu'ils foutent le feu. Parfois ils s'immolent comme des bonzes. Très peu finalement s'attaquent aux symboles de la richesse ou du pouvoir.

L.D.: Moi je crois quand même que des phénomènes comme les villes «fermées» aux États-Unis ou même les voitures quasi militaires avec lesquelles les personnes se déplacent maintenant sont des signes qu'il y a une guerre larvée qui est là, et qu'il existe déjà des gens qui se protègent de quelque chose que l'on ignore encore. Comme si la conscience sociale produisait dès maintenant des signes appartenant encore au futur. Mais pour combien de temps? Il existe déjà tout un système de cartes, bancaires ou autres, dont est exclue une partie de la population et qui trace une frontière infranchissable entre ceux qui peuvent jouir des fruits du travail ou du profit et ceux qui en sont définitivement écartés.

Les personnages du film, et Rosetta tout particulièrement, ne cessent d'ailleurs de manger de la nourriture «de pauvre»: des gaufres, du pain perdu, des œufs, de la bière, autrement dit de la bouffe qui «bourre» et nourrit mal...

L.D.: Oui. Et elle refuse le saumon que Riquet lui offre. Tu sais, notre père a écrit un livre de recettes pas chères. Elles sont toutes à base d'œufs parce que ça ne coûte rien...

J.-P.D.: Dans la scène de la caravane, on a choisi l'œuf aussi pour sa qualité symbolique. En principe, l'œuf représente la vie, la naissance...

Le film se déroule entièrement sous un ciel de plomb, il pleut souvent, il n'y a jamais de soleil comme il n'y a jamais d'endroit, contrairement à La promesse, où il y a un peu de plaisir, de joie même...

L.D.: C'est une forme de l'enfer.

J.-P.D.: On a tourné en hiver exprès pour qu'il n'y ait justement pas de soleil. Les jours où il faisait beau on arrêtait de tourner. C'était une décision qu'on avait prise avant le tournage: pas de soleil. Ça nous semblait plus juste par rapport au sujet. Et comme on a beaucoup tourné à la campagne, enfin à la périphérie de la ville, dans les bois,

près de l'étang, il suffisait d'un petit rayon pour que tout de suite on se retrouve ailleurs. On ne voulait pas de ça.

L.D.: Une chose qu'on ne voulait pas non plus, c'était de donner au personnage de Rosetta un passé, de la charger d'une histoire. Par exemple, la caravane est totalement dépouillée. Il n'y a nulle part de photos qui puissent «raconter» son passé familial. On voulait qu'elle soit seule. Dans le bus, par exemple, elle est seule. On n'a pas mis de figurants pour accentuer justement ce sentiment de solitude, d'enfermement presque. Le personnage de la mère va dans ce sens. Tu relevais tout à l'heure que Rosetta était responsable de sa mère comme les parents sont responsables de leurs enfants, c'était aussi pour souligner cette solitude. Ça s'est d'ailleurs accentué pendant le tournage. Dans le scénario, la mère posait encore certains actes. Mais jamais elle ne décidait...

J.-P.D.: Non, jamais. C'était une attitude qui était inscrite depuis le début. Dans le film la mère n'est plus qu'un corps à qui il faut interdire d'aller vers la bouteille, de se prostituer...

La prostitution sordide de la mère, pour un verre de bière, pour un rien, que représente-t-elle pour vous? C'est une notation uniquement réaliste ou a-t-elle aussi une fonction métaphorique?

J.-P.D.: Il est un fait que là où la pauvreté se développe, la prostitution augmente également. Mais ça offrait aussi un contrepoint à la conduite de Rosetta pour laquelle le sexe n'existe pas du tout. Quand elle essaie de danser avec Riquet, à peine la touche-t-il qu'elle se replie immédiatement sur elle-même. Pourtant la danse, c'est quand même la séduction, le prélude à l'acte sexuel. Pourquoi? Parce que toute son énergie, toute sa libido sont concentrées sur le fait de rester en vie. Elle n'a pas d'espace pour s'ouvrir, sentir la chaleur, le désir. Les autres n'existent pas pour elle, elle ne les voit même pas. Autrement, je ne crois pas qu'elle commettrait les actes qui sont les siens...

Pourtant, il y a quelque chose qui remonte inéluctablement à la surface malgré la carapace, c'est ce mal au ventre inexplicable...

L.D.: Oui, tout à fait. C'est son inconscient qui se manifeste. On avait dit à Émilie sans plus d'explications: «Quand ça ne va pas dans ta vie, quand tu es renvoyée ou quand tu perds ton boulot, tu as mal au ventre.»

J.-P.D.: C'est devenu une composante du personnage. On a tourné des scènes où elle n'avait pas mal au ventre dans le scénario, mais au tournage ça s'est imposé à nous. Dès que ça ne va pas, elle a mal au ventre, c'est devenu systématique dans le film comme le sont les manifestations somatiques dans la vie.

Vous parliez de l'œuf tout à l'heure, mais le ventre est aussi une partie du corps qui est hautement symbolique chez la femme, surtout lorsque dans son cas on a refoulé toute sexualité...

J.-P.D.: C'est vrai. On n'a jamais envisagé une seconde qu'elle ait, par exemple, des maux de tête...

Il y a un thème visuel qui traverse tout le film et que l'on a un peu évoqué, c'est celui de l'eau (représenté par la pluie, la rivière, le fait que l'on coupe à un moment l'eau de la caravane, cette bouteille qui

ne la quitte jamais). Et puis il y a ces larmes qui coulent à la fin comme si elle lâchait enfin des eaux trop longtemps retenues...

L.D.: Effectivement, ce thème est omniprésent. Mais on n'a pas du tout essayé de le conceptualiser. On évite, quand on tourne, de trop réfléchir à ça. On est plutôt dans la spontanéité et l'instinct. Mais c'est sûr qu'à l'écriture et plus encore au tournage, on a eu ce genre d'intuition. Mais on a voulu éviter de métaphoriser tout ça...

Tout ce vers quoi tend Rosetta est «une vie normale». Qui aurait imaginé ça il y a trente ans quand l'utopie régnait en maître? Qu'est-ce qui s'est passé depuis cette époque?

L.D.: On a viré quinze pour cent de la population hors de la société, voilà ce qui s'est passé. Rosetta est une de ces victimes condamnées à évoluer dans la marge et que l'on empêche d'intégrer les circuits où on gagne de l'argent. Je voudrais d'ailleurs souligner que le film ne se veut pas absolument réaliste sur cette question, en tous les cas moins que ne l'était *La promesse* à cet égard. Beaucoup de jeunes peuvent penser que Rosetta ne sait pas se démerder, qu'elle pourrait émarger au CPAS³, piquer à droite et à gauche, faire de petits trafics et s'en tirer, même très bien, comme le faisait Igor quand il volait de l'argent dans le sac de la femme au début du film. La réalité est sans doute davantage de ce côté-là que de celui de quelqu'un qui veut à tout prix conquérir sa dignité. Mais ce n'était pas notre propos ici...

Avec Rosetta vous avez poussé un peu plus loin le style de La promesse. La caméra est portée à l'épaule d'un bout à l'autre, même lors des plans fixes, me semble-t-il. Vous vous êtes aussi approché au plus près du personnage. Certes le sujet le voulait, mais il n'en reste pas moins que vos options cinématographiques se sont encore un peu plus radicalisées dans ce film...

L.D.: Pour le dire simplement, ça nous emmerde de travailler avec de la machinerie. Moins on en a, mieux on se porte et le film avec. Ce qui ne veut pas dire qu'on s'en remet au hasard. Chaque plan est précisément défini et répété préalablement, les déplacements de la caméra sont déterminés avec le chef op.

J.-P.D.: Les acteurs doivent se couler dans le cadre que l'on a dessiné, mais sans ressentir de contraintes particulières. On est tout sauf des cinéastes qui tournent «aux marques». Si on refuse aussi radicalement la machinerie, c'est qu'elle oblige le comédien à un plus grand contrôle de lui-même, ce qui enlève une grande part de spontanéité à son jeu. La caméra à l'épaule rend beaucoup plus libre parce que l'acteur peut l'oublier. C'est elle, au contraire, qui doit se soucier de lui. Comme tu l'as remarqué, on a aussi abandonné le trépied. Tout simplement parce qu'on ne pouvait pas l'employer dans les endroits exigus où on voulait tourner, comme la baraque à gaufres ou la caravane. Mais, par contre, on utilise beaucoup les cubes.

Les cubes?

J.-P.D.: On a commencé à employer cette technique dans *La promesse* de façon à caler le cadreur lors des plans fixes. Mais c'était un peu artisanal. Maintenant on a fait fabriquer nos propres cubes. Chaque fois que l'opérateur s'immobilise, les assistants le stabilisent à l'aide de cubes sur lesquels il peut s'appuyer. C'est un peu comme à la guerre. On part à l'assaut du plan et puis quand on y est, on assure ses positions.

La caméra portée commence à se généraliser aujourd'hui. Vous ne craignez pas que cette façon de faire finisse par se galvauder?

J.-P.D.: Je ne sais pas. Pour nous, en tous les cas, ça apporte une souplesse, une légèreté qui nous a permis d'emprunter d'autres chemins que ceux de *Je pense à vous*. Sur *La promesse*, on avait une petite équipe. Et c'était une libération. On l'a encore réduite sur *Rosetta*. On se voyait mal revenir à un système plus traditionnel où, par exemple, l'éclairage demanderait un long travail de mise en place. On voulait que, formellement, *Rosetta* ressemble à une chorégraphie avec son mouvement perpétuel. Impossible d'obtenir ça si on ne porte pas la caméra à l'épaule.

L.D.: J'aime être en phase avec le comédien. Même si le plan est fixe, lorsque la caméra est portée, il y a comme un frémissement, une présence. C'est une façon d'être là.

Bresson disait que le cinéma n'était pas un langage mais une écriture. Le moins que l'on puisse dire aujourd'hui, c'est que la grammaire cinématographique a explosé...

L.D.: C'est indéniable. Nous, ce qu'on cherche à faire c'est créer des «états». Un peu comme une physique de la matière. On doit pouvoir dire d'un plan tourné: il est lourd, léger, brumeux, solide, liquide ou gazeux.

Et le cadre en tant que tel, a-t-il encore une valeur chez vous comme il pouvait en avoir une, hier, chez Bresson, Antonioni et d'autres?

J.-P.D.: Ce qu'on peut dire, c'est que toutes les positions des personnages qui ont l'air de relever du hasard n'en sont pas. Il y a une mise en place toujours très rigoureuse du plan. On fait beaucoup de répétitions préalables; en fait, deux sortes de répétitions: des répétitions classiques et puis des répétitions avec la caméra qui tourne. On a une idée précise à chaque fois, mais on veut voir ce que cela donne.

Vous utilisez la vidéo pendant le tournage?

J.-P.D.: Oui, tout le temps. Et puis on décide aussi à la vision des rushes. Si on n'est pas content, on recommence. Le fait de tourner en Super 16 nous offre cette chance de pouvoir brûler de la pellicule... Ça nous permet également de pouvoir changer d'idée. On regarde un plan et on se dit à ce moment-là, ça serait mieux si on modifiait ça ou ça. Il y a pas mal de plans qui ont nécessité beaucoup de prises, mais aucun d'entre eux n'est exactement identique. On cherche et on ne s'arrête que lorsque l'on a trouvé, comme dans la dernière scène avec la moto qui tourne autour de Rosetta et où il a fallu du temps avant qu'Émilie réussisse à tomber de façon naturelle. ■

Bruxelles, juin 1999

1. De fait, *Rosetta* est certainement le film à plus petit budget de l'histoire des Palmes d'or depuis *Othello* d'Orson Welles en 1952. Il tournerait autour de soixante-dix millions de francs belges (environ 2,7 millions canadiens) dont 45 pour cent en provenance de France.
2. En l'occurrence Jean Gruault, ancien compagnon de route de Truffaut qui fut aussi, en Belgique, le scénariste de Jean-Jacques Andrien (avec Jacques Audiard) pour *Australia*, réalisé en 1989.
3. Centre d'aide publique en Belgique.